

Palaver

Palaver 9 (2020), n. 2, 363-408

e-ISSN 2280-4250

DOI 10.1285/i22804250v9i2p363

<http://siba-esu.unisalento.it>, © 2020 Università del Salento

Fulvio Librandi

Università della Calabria

Il verso della vita

Antropologia degli scritti di Lorenzo Calogero

Abstract

Starting from an analysis of Lorenzo Calogero's life and literary works, the article focuses on the relationship between cultural anthropology and poetry. According to some postmodern, anthropological theories the poetic writing could help to clarify some aspects of ethnography that the traditional anthropological writing sometimes fails to focus on. The attempt of this article is to consider Calogero's poetry as an ethnographic field that describes and transforms both the real world and the inner world of the poet. The dimension of "uninterrupted" writing and the cyclicity of Calogero's poetry, allows us to explore a ritual dimension of his poetry as a device capable of giving order and protecting his life/ existence.

Keywords: *Ethnography; Anthropology of poetry; Calogero; Rite; Landscape.*

0. La "parte senza un tutto"

Il rapporto tra antropologia e poesia viene affrontato da tempo e da studiosi di diverse parti del mondo, ma il sapere prodotto, i dibattiti, faticano a diventare "campo". Nella natura della poesia – qualsiasi cosa si intenda per natura e per poesia –, sono poche le costanti che riescono a delimitare un fenomeno così altamente polisemico: forse, l'irriducibilità della "parola in versi" ad altro da sé, perfino alla traduzione in altra lingua; o un'intima

disposizione alla demiurgia, al “fare” contenuto nell’etimo ποιεῖν; o, ancora, la potenziale forza dislocante che consente di vedere le cose da prospettive inusuali. In realtà, si parla di un fenomeno che è assolutamente plurale e che contempla aspetti tra loro così diversi che è impossibile fare un catalogo delle matrici comuni. Oltre a ciò, la poesia è esperienza sintetica del singolo, è riflessiva per definizione, e ridiscute le strutture logico-formali del linguaggio. Appare quindi complicato, anche solo intuitivamente, l’incontro tra i testi poetici e l’antropologia, che è impresa conoscitiva che necessita di narrazioni criticamente sorvegliate.

Ciononostante, l’attrazione tra antropologia e poesia è risultata spesso fatale [Diamond S. 1986, 131-132; Broccolini 2007, 69]. Un dibattito statunitense, ormai quarantennale, ha affrontato da più prospettive la questione degli antropologi che scrivono poesie, sostenendo (quasi sempre) che il linguaggio poetico non sostituisce le retoriche consolidate dell’etnografia, ma che “per sua natura”, e talvolta, può offrire il particolare illuminante che rischiarare un campo di ricerca. Quasi sempre in questione è la poesia scritta da antropologi: ma dal momento che è difficile immaginare l’esistenza di una specifica “vocazione disciplinare”, è lecito pensare che oggetto della discussione sia la forza intrinseca del linguaggio poetico. Philippe Descola, per fare un esempio, sostiene che alcuni versi di Pessoa gli abbiano consentito di cogliere concezioni diverse della natura, in parti diverse del mondo

A Natureza é partes sem um todo /

Isto e talvez o tal mistério de que falam [Pessoa F. ,72]

La natura è una parte senza un tutto

Questo e forse quel mistero di cui parli

Più che di Poesia, in questa sede si parla di poesie, scritte in un angolo di mondo e in un tempo dato. L'opera di Lorenzo Calogero, poeta difficile e mai disposto a veicolare aspetti del mondo reale in cui vive, consente di riflettere sia su alcune possibili modalità documentarie della sua poesia, sia sulla sua postura generale di poeta, sulla sua vicenda che, inserita in un contesto, può restituire aspetti del mondo in cui ha vissuto.

1. Provare a vivere

Le inadeguatezze

Lorenzo Calogero, il poeta nato a Melicuccà nel 1910, ha provato a vivere. Pur avendo coscienza, ancora giovane, di come la poesia fosse lo strumento più adatto e più gestibile per la costruzione di una sua "presenza" nel mondo, ha tuttavia esperito un percorso biografico regolare e regolato secondo le aspettative del tempo che ha vissuto: ha studiato, ha frequentato Azione cattolica, ha provato a fidanzarsi, è diventato medico e ha esercitato la professione. Ha avuto una famiglia premurosa¹ e, in particolare, un legame con la madre intenso. Regolare, per buona parte della sua vita, è anche la sua ambizione a entrare nel mondo dei poeti riconosciuti, testimoniata dalla routine di manoscritti inviati alle case editrici e dalle richieste di buoni uffici inoltrate a persone autorevoli perché ne perorassero la pubblicazione. Tuttavia nella ricostruzione che, in scritti sparsi, lui stesso ha fatto di questo tempo della sua vita si evince la

¹ La famiglia Calogero cura i figli e investe sulla loro formazione; si sposta da Melicuccà a Reggio Calabria per star loro vicina quando cambiano il grado della scuola, poi, per l'università, si trasferisce a Napoli. Lorenzo è inquieto, sceglie di frequentare un istituto tecnico ma passerà subito ad un liceo scientifico, dove consegnerà la maturità; all'università si iscrive a Ingegneria ma dopo un anno decide per il trasferimento a Medicina.

consapevolezza, a volte esplicita a volte sottesa, della sua fragilità e della sostanziale impossibilità di corrispondere alle aspettative del modello socioculturale a cui era atteso. Se nell'adolescenza e nella prima giovinezza, momento in cui il curriculum dell'esistenza segue una scansione più definita, Lorenzo sembra gestire con adeguatezza le cose quotidiane, nel suo "secondo tempo" – l'espressione è di Ruggero Jacobbi" [Jacobbi R. 1982, 8318] – la vita sembra smarrire i suoi disegni regolari, i rapporti umani diventano più difficili e diradano, cambia il suo modo di fare poesia. Verrebbe da dire che la poesia cambia in funzione di una vita che è diventata difficile da vivere, ma è più interessante interrogarsi sulla possibilità che la sua vita sia cambiata perché difficile è diventato il suo modo di vivere la poesia.

Indicare cesure nette in un percorso biografico è sempre arbitrario, e lo è anche nel caso della vita disordinata di Lorenzo Calogero. Il poeta, ripercorrendo il filo dei propri anni, individua lui stesso una serie di elementi ricorsivi, di attitudini, che, almeno in chiave emica e retrospettivamente, conferiscono coerenza al proprio vissuto. Sembra costante, ad esempio, il suo atteggiamento negativo verso la professione di medico, per la quale si era preparato e che, per un lungo lasso di tempo, ha esercitato; costante è, inoltre, la sua ipocondria; costante, ancora, è il tentativo di cercare nella poesia – che fosse il mero vergare versi, o ricerca di autoconsapevolezza, o anche desiderio di un riconoscimento pubblico – una qualsiasi forma di salvezza.

Ciò che sembra essere il connettivo della sua vita è composto dunque dalla poesia, dal lavoro di medico e dal suo male di vivere: tenere insieme queste tre ragioni – facendole convivere, provando nel tempo a negarsi ora l'una ora l'altra, ibridandole ("son vissuto dentro la mia professione come se scrivessi versi")

[Calogero L. 1960-1961] – è uno dei lavori che hanno impegnato Calogero per un'intera vita.

Calogero inizia a scrivere poesie da giovanissimo [Martino T. 2015, 43, 44], compone mentre frequenta le scuole superiori in Calabria e di certo lo fa con sistema quando si stabilisce a Napoli per frequentare l'Università. Nel 1934 alcune sue poesie vennero incluse in un'antologia² dalla Reale Accademia d'Italia, riconoscimento che lo gratifica e lo motiva. La sua rivista letteraria di riferimento diventa *Il Frontespizio*, che è d'ispirazione cattolica. Cerca di instaurare un rapporto con i referenti della testata, che sono Piero Bargellini e Carlo Betocchi, chiedendo loro, senza fortuna, di essere pubblicato. Con Betocchi inizia però una lunga e importante corrispondenza, alcune pagine della quale ci consentono oggi di cogliere aspetti del “sentimento di sé” di Calogero giovane, della sua autorappresentazione, e forse di individuare alcune cifre, dinamiche ma costanti, della sua intera esistenza. Queste lettere, con le quali Calogero introduce l'interlocutore alla lettura delle sue poesie, raccontano alcuni aspetti specifici della sua inquietudine. Restituiscono, ad esempio, la trama del ragionamento ininterrotto sul senso della sua vocazione; parlano di quanto legate siano l'inquietudine e il bisogno di comporre versi; raccontano il dubbio relativo al suo scrivere, e cioè se sia un tocco della grazia, come evidentemente spera, o solo un modo compulsivo per tenere insieme un mondo esterno che sente spesso incongruente con la sua vita interiore.

² Calogero aveva inviato le poesie alla rivista “L'artiglio” di Lucca, per concorrere al Premio “Poeti di Mussolini”; l'antologia, *Dieci poeti*, venne pubblicata dall'editore Centauro. Calogero ricevette dalla Reale Accademia d'Italia un premio di mille lire per meriti artistici.

La poesia per agnizione

Calogero cercherà, più volte nel tempo, di spiegare come la sua poesia origini da stati d'animo incontrollabili, da momenti di vera estraniamento. I suoi versi, sosterrà, sono tanto più veri quanto più riescono a restituire senza mediazione queste esperienze. Lo dice espressamente in una lettera inviata a Carlo Betocchi

Molte volte, mentre sono nel più assoluto riposo – in procinto di addormentarmi rimango profondamente avvilito e sgomento quasi annichilito. Ma par quasi di non aver più ricordo di nulla di essere piombato nel più profondo buio. Non sono questi stati di animo che cerco io – sono essi che esasperatamente strapiombano nella mia coscienza e quasi la dissolvono. Se poi tento di esprimerli è per il fatto di averli provati [cit. in Martino T. 2015, 43].

Queste esperienze subite e il racconto della loro inevitabilità, appaiono elementi di una rappresentazione legittimante che forse serve a Calogero per pensarsi poeta. Le cose gli vagano intorno spesso senza combinarsi, la vita che lo attraversa ha poco nerbo e spesso nessuna direzione. Il suo piccolo capitale, sembra a volte credere, è composto dagli stati d'animo che “strapiombano nella coscienza”, che rievocano “pazzia o morte” [Ivi] e che chiedono, per grazia, di essere assecondati da una scrittura che è sempre urgente. Altre volte, invece, dubita della natura della sua poesia, e teme che quell'urgenza sia solo una forma del suo disadattamento. Ciò che per certo conosce è un costante, prosciugante, dolore dell'esistenza:

Certo è che da quando ho incominciato ad avere la più piccola coscienza della vita ad oggi la mia vita è stata un martirio [Ivi].

Scrivere è un modo di arginare il dolore, di comporlo nel verso, di plasmarlo in forme che, negli anni, diventeranno sempre più sfuggenti; è un modo di restituire il senso di un mondo che il poeta ha conosciuto per agnizione.

Il Calogero che pensa a sé come poeta e che cerca un riconoscimento pubblico, ha una sagoma goffa e modi improbabili. Tende all'autocommiserazione e chiede aiuto e comprensione, a volte con poco pudore, anche in nome del suo male di vivere. Il suo tentativo di farsi accettare è costante e non manca di volitività.

Nel tempo si consoliderà il rapporto con Carlo Betocchi, ma le poesie che Calogero invia a lui e a Bargellini restano inedite. Le sue liriche non vengono apprezzate: troppo didascalici vi appaiono gli echi dei poeti ermetici, di Ungaretti in particolare, o del Leopardi del *Canto notturno*. Sarà poi proprio Betocchi, nel 1936, a recensire su *Frontespizio* "Poco suono", una raccolta pubblicata da Calogero a proprie spese presso l'editore milanese Centauro: Betocchi scriverà [Betocchi C. 1936, 22] di aver usato verso quel "giovane strano" tutta "la delicatezza che si userebbe verso un fratello", ma afferma anche che sono poche le poesie che salverebbe del volume, che "ve n'ha di straordinariamente brutte", e che il suo consiglio era stato quello di non pubblicare un libro che non giudicava avere ancora dignità di stampa. Calogero non demorde, anzi scrive ancora a Betocchi pagine e pagine per spiegare le sue dinamiche interiori, le sue urgenze, le assenze di coscienza da cui si genera la sua poesia [Verbaro C. 2011]. Invia ancora al direttore del *Frontespizio* quindici nuove poesie, poi, di fronte all'ennesimo rifiuto, sembra mutare atteggiamento; in una missiva, al solito ossequiosa ma molto amara, datata dicembre 1939, dirà:

Poesie non ne scrivo più e chissà se e quando mi deciderò ancora a tentare qualche altra piccola cosa. Son convinto che in fondo il giudizio che Ella ha dato alle mie poesie è giusto. Per essere un po' più giusti si poteva fare un'eccezione per qualcuna di esse, ma di poco conto. E poi meglio un giudizio interamente negativo che a metà [Cit. in Verbaro C. 2011, p. 80].

Una scrittura bruciante

Ai suoi ventisette anni, smettere di scrivere appare quindi un atto deliberato di volontà, un argine contro il rischio di svuotare la vita del mondo reale delle cose. Nel 1939, e almeno fino al 1946, inizia un periodo di disinteresse verso l'attività letteraria [Verbaro C. 1988, p. 25]. È difficile immaginare la vita di Calogero vuota del lavoro di scrittura. Il rapporto che ha con la poesia è di un'intensità bruciante: è spossante anche in senso fisico³, anzi, fatica e poesia sembrano stare nello stesso ordine di urgenza. Verrà, in seguito, un tempo in cui l'atto di sfinirsi nello scrivere versi, ora dopo ora, giorno dopo giorno, sarà l'unico modo per gestire la propria disadattata esistenza. Adesso, questo atto di rinuncia si configura come un tentativo di pensarsi normale in una vita normale.

Proprio nel '39 Calogero inizia a esercitare la professione di medico tra Melicuccà, la provincia di Catanzaro, quella di Reggio Calabria, e il crotonese. Tra il '44 e il '45 presta servizio a Catanzaro presso l'ospedale militare, nel 1951 viene nominato *ad interim* medico condotto e ufficiale sanitario del suo paese

³ “[...] dopo aver avuto la percezione di aver avuto coscienza di un lampeggiamento del cielo, sento in me una tristezza e una scoratezza più che mai, mi sembra di essere caduto [...] in un baratro dove si odono soltanto i rantoli o gli ultimi respiri di un morente” [Cit. in Verbaro C. 2011, p. 91]

natale. Dopo tre anni, irrequieto e insoddisfatto, incoraggiato dal fatto che un amico di famiglia era diventato medico provinciale a Siena, fa domanda per la condotta di Campiglia d'Orcia, frazione del comune di Castiglione d'Orcia in Toscana. Sono anni, anche questi, difficili, durante i quali Calogero prova a comporre i suoi disordini interiori imponendosi di condurre una vita ordinaria e ordinata. Sono anni segnati anche da un primo tentativo di suicidio nel 1942, dalla rottura dell'unica, improbabile, esperienza di fidanzamento del poeta nel '44 (tra le cause, racconterà sua madre, la sua fobia di aver contratto la rabbia canina) [Martino G. A. 2013, p. 15], dalle difficoltà che inevitabilmente incontra nell'esercizio della professione un medico patofobo e scarsamente avvezzo al rapporto con l'altro. L'esperienza toscana si concluderà nel 1956 con un atto dell'Amministrazione comunale che lo dimetteva dal suo ruolo "perché la popolazione non gli ha dimostrato fiducia tanto che nella quasi totalità si astiene dal ricorrere alle sue prestazioni [Ivi]". Calogero non aveva vocazione per la medicina che per lui rappresentava "una specie di distrazione per la ineliminabile noia della vita" [Calogero L. 1983, 25], un modo di trovare un ordine in una quotidianità che altrimenti non avrebbe saputo vivere, e che tuttavia negli anni non si dimostrava bastevole allo scopo.

Era inevitabile che Calogero riprendesse la via della scrittura, che tornasse al dispositivo che meglio controllava. Ma ciò comportava anche un ritorno agli affanni della relazione con i critici, con gli editori, ai manoscritti rimandati indietro, agli appuntamenti mancati. L'unica relazione letteraria realmente compiuta Calogero l'ebbe con Leonardo Sinisgalli, che scrisse la prefazione al volume "Come in dittici", e le cui considerazioni introdussero alcune espressioni poi diventate ricorrenti tra i

critici di Calogero, come “arabesco”, “flusso inesauribile di parole”, che ancora oggi orientano le interpretazioni delle sue poesie. Sinisgalli coglie, topograficamente, quanto estremo sia il margine sul quale Calogero compone:

L'operazione temeraria che egli conduce ha proprio l'indeterminatezza di certe analisi portate sulle qualità sfuggenti, di certe analisi al limite della catastrofe [Sinisgalli 1966, 6].

Ritiene però di cogliere anche una tensione alla verità in quello che a volte sembra un groviglio insensato e si adopera quindi per promuoverlo negli ambienti letterari. Nel 1957 Calogero si aggiudica il premio Villa San Giovanni, riscuotendo un piccolo successo che però non aveva modo di gestire. Pare si aggirasse durante la premiazione dicendo: “sono qui per non offendere nessuno. È tardi per tutto questo, il premio, il resto. Cerco questo, ma è tardi. La vita ha perso già” [Tedeschi G. 1996, 14].

È davvero tardi. Il 1956 è l'anno in cui muore la madre, del suo secondo tentativo di suicidio, del primo ricovero nella clinica per malattie nervose, Villa Nuccia, dove tornerà altre tre volte, l'ultima nel 1958. Nel 1959 tenta una sortita a Roma per farsi ricoverare al Policlinico Umberto I, ma scappa via dopo un giorno [Ibid., 17,18], quindi ripara definitivamente nella sua casa di Melicuccà, in cui vivrà fino all'inizio della primavera del 1961. Avverte di essere prossimo alla morte (“Ma non m'interessa più della vita, / oggi mi curo della morte. / Fra poco e alla svelta morirò”) [Calogero L. 1962, 441].

È forse proprio negli ultimi anni della sua esistenza che Calogero trova modo di regolare la distonia tra l'“io poetico” e l'“io empirico” [Verbaro C. 1988, 50-52] facendoli coincidere integralmente. La sottrazione dal mondo delle cose – dalla

professione medica, dai rapporti umani che non riguardino la poesia, dalla cura della sua persona – gli consente forse di sperimentare l’utopia della “letteratura come vita”, e cioè, come dice bene Jacobbi, la “totale risoluzione della poesia nel testo, il quale diventa una verità, la sola vera, completa, definitiva biografia dell’autore” [Jacobbi R., 8318]. Fino alla sua morte, lo strano abitante di Melicuccà potrà ora attendere, senz’altre interruzioni, alla stesura dei suoi quaderni; a quella scrittura “ininterrotta” che tiene insieme poesie, brani di pensiero, note quotidiane; a quel lavoro diuturno, minutissimo, sempre identico e sempre nuovo, che si configura come una sorta di compitazione della vita.

2. La scrittura come respiro

Un doppio stigma

Gli ultimi anni della sua vita e i primi dopo la sua morte sono stati decisivi per la cristallizzazione dell’immagine che poi tipizzerà Calogero nel tempo. La narrazione che è stata fatta di quest’ultima parte della sua vita tiene insieme, in un doppio stigma, il paese sperduto e il poeta esistenzialmente smarrito, e ciò contribuisce, insieme ai ricoveri nella casa di cura per malattie mentali Villa Nuccia e alla sua ipotetica morte per suicidio, a delineare gli elementi di un maledettismo che invero mal raccontano il poeta. Sghembo nella sagoma, occhi persi, vestito quasi sempre di nero e con i pantaloni senza bottoni, strutturalmente marginale, Calogero appare fuori sincrono rispetto a ogni cosa. Quando il suo corpo venne rinvenuto nell’abitazione di Melicuccà, giorni dopo la sua morte, accanto al Luminal, al Talofen, al Miltaun, accanto al caffè nero e ai mozziconi delle sigarette Alfa, accanto ai suoi quaderni, c’era un

biglietto sul quale, con grafia incerta, Calogero aveva scritto “vi prego di non essere sotterrato vivo” e poi le sue iniziali. Sono tutti elementi che rendono coerente la scena di un teatro della disperazione e che consentono di raccontare Calogero con toni efficacemente tragici. Nel periodo che segue la sua morte, il poeta diventa infatti, e velocemente, “caso letterario, caso umano, caso clinico”, [Verbaro C. 1988, 13] ed è indicativo, come ricostruisce Caterina Verbaro [Verbaro C. 2011, 152], che l’editore Lerici anziché proporre un’edizione rispettosa della cronologia delle sue opere preferisca dare alle stampe, con il titolo suggestivo di “Quaderni di Villa Nuccia” [Calogero L. 1962], le sue ultime poesie, cioè quelle che più facilmente avrebbero evocato ai possibili lettori il rapporto, consolidato nell’immaginario collettivo, tra genio e follia. Calogero viene presentato, spesso artatamente, come un Rimbaud del Suditalia, come un maledetto di provincia, secondo gli schemi di un usato archetipo, per molti versi vieto, che però contribuirà a catalizzare una serie di interventi [Martino T. 2015, 66] di poeti e di critici. Gli scritti di Caproni, Luzi, Spagnoletti, Rèpaci, Montale, Ungaretti, sembrano riscattare *post mortem* – in realtà per un tempo breve – il lungo il silenzio che aveva accompagnato l’opera di Calogero. L’invariante di tutte le rappresentazioni è l’immagine di un uomo che è capace di orientarsi e muoversi solo in una versione scritta della sua vita, nell’orizzonte di un pagina che, al contempo, racchiude e libera il suo infinito. La versione che passa è dunque quella di un uomo ancorato alla scrittura, quasi che versare l’inchiostro fosse per lui l’unico modo per continuare a vivere. Dice Montale, forse con un eccesso di pathos:

Egli non scriveva la sua poesia, la viveva in un modo del tutto fisico e per lui l’attesa era qualcosa di inimmaginabile.

Se avesse potuto distaccarsi almeno un attimo dai suoi versi,
sarebbe ancora vivo [Montale E. 1962].

Stante l'equivalenza tra vita e poesia, dunque, il giudizio della dimensione umana finisce talvolta per coincidere, per un'impropria omologia, con quello più specificamente critico della sua opera. L'operazione non è insincera ma in parte è omissiva, perché consente, sì, di dire una verità, ma anche di poterla non dire tutta, e questa è forse una delle cause dalla ripetuta rimozione di Calogero nel tempo. Ecco un giudizio di Mario Luzi sul silenzio del poeta:

Credo che Calogero sentisse il silenzio che si era abbattuto su di lui (o che aveva cercato) come una sciagura, anzi come la somma delle sue sciagure: lo ascoltò, lo analizzò, lo riempì tutto quanto di una fitta trama di sensi e infrapensieri ai confini con la vertigine: ed erano essi stessi doni e castighi di quel silenzio [Luzi M. 1983, 5].

Anche per il poeta toscano, dunque, almeno in questo periodo⁴, è l'avventura umana desolata che dà il senso agli "infrapensieri ai confini con la vertigine" di Calogero, e il silenzio che lo avvolge non può che essere malato. Lo stesso silenzio che, invece, Calogero pensava fosse l'eco del mondo assoluto di cui si riteneva "origliere"⁵. L'interpretazione pietosa

⁴ In un articolo molto intenso, scritto nel 1967, Luzi ammette che tale giudizio era ancorato alla tensione emotiva del tempo, e che era necessaria invece, anni dopo la morte, una nuova sistemazione critica che sottraesse Calogero a certi stereotipi. L'articolo è citato da C. Verbaro, [1988, 36].

⁵ Nella raccolta "Parole del tempo" [Calogero L. 2010, 88] è contenuta questa poesia, dal titolo *Essenza del poeta*:

Sono il solitario origliare
Di ciò che dorme.
Perciò scrivo

fa premio sull'approccio critico e leva non poco al poeta. L'oscurità del verso verrà spesso considerata, prima d'ogni altra cosa, causa ed effetto di una presenza malata che cerca una qualche salvezza.

Pure Giuseppe Tedeschi, che di Calogero fu amico e che quindi disponeva di informazioni dirette, prova a problematizzare il rapporto vita/scrittura, insistendo sulla fragilità psichica come elemento regolatore e sul combinato disposto che tiene insieme follia e poesia.

Il suo carattere introverso e psicastenico, la sua estrema ricettività del tragico, la sua diffidenza patologica, l'insonnia perenne, il disordine psichico e fisico in cui da decine di anni viveva, l'impressionabilità e la tendenza al pessimismo, al *maudit*, e ai testi di questa natura, un po' la sua natura di decadente e di lettore dei grandi testi del decadentismo romantico [Tedeschi G. 2010, 25].

Le letture a cui Tedeschi accenna, che sono quelle a cui Calogero attende chiuso in un angolo recondito del mondo, danno probabilmente sponda al suo monologo interiore e sono un modo di gestire l'angoscia della vita. Anche lo sguardo da vicino di Tedeschi esita dunque in un giudizio che riconduce la natura, la forma e, di fatto, anche il valore della poesia, al male di vivere. Sebbene altri critici, e altri poeti, abbiano guardato Calogero da altre prospettive, esprimendo giudizi di valore differenti sulla sua opera, appare però costante il riferimento a un pathos eccedente, che non riesce a essere metabolizzato dal verso, ma che anzi lo regge, lo spiega, lo giustifica. Calogero è povero di storia, vive una vita sbagliata, scrive versi che non si capiscono, è ipocondriaco e incline ad autocommiserarsi; non è

Colla tacita mano,
L'occhio rivolto ai sonni.

difficile capire come il racconto che lo rende “buono da pensare” sia quello dell’anima troppo pura, incapace di sostenere il peso della vita quotidiana. Giudicare Calogero inserendolo in una specifica narrazione, incoraggiata anche dagli atteggiamenti del poeta, è per i critici la via più praticabile, destinata però a renderlo più un “caso” che un poeta, come lucidamente sostenne in seguito Antonio Piromalli. Per capire Calogero, dice, infatti, il critico:

Non è necessario ricorrere alla categoria degli ingenui-travolti, dei puri-vinti, dei disperati-suicidi. In tal modo si alimenta il ‘caso’ del poeta decadente quale Calogero non fu [Piromalli A. 1982, 592].

Ma nonostante alcuni appassionati e autorevoli tentativi di addivenire a una sistemazione teorica più appropriata dell’opera di questo poeta, l’immagine, chiaroscurale, che sembra definirlo negli anni è quella dolente dell’inadatto, del poeta per necessità e non per talento.

La poesia intransitiva

La poesia di Calogero è quasi sempre oscura e la sua tecnica di composizione del verso sembra voler mutuare, sinestesicamente, l’esperienza onirica. La sua poetica tende verso un’idea di verità che, a suo modo di vedere, è tale solo se è intuita per empatia, al di là della mediazione delle cose del mondo. L’impianto teorico di Calogero, annotato in pensieri sparsi, è infatti fragile, e consiste nella protensione verso un’ingenua idea di purezza, verso il nitore di un verso il cui senso deve coincidere con la sua forma, e il cui significato riposa soltanto sulla geometria del *mood* che lo ha generato. Appare spesso chiara, qualunque sia l’esito artistico a cui

addiviene, l'intenzione di Calogero di foggiare con i versi un mondo, di "invenire" l'espressione illuminante che possa restituire senza mediazione un lacerto di vita. Leonardo Sinisgalli intuisce il senso peculiare di questa *ars*, che è necessariamente oscura in quanto ha:

un obiettivo totale, che è una scommessa senza remore né riserve, una opzione d'assoluto, l'invenzione – non il racconto – di un mondo [Verbaro C. 1988, 30].

Questo comporta però che ogni verso sia un esperimento, che il suo lettore sia sempre sperduto, e che possa rinfrancarsi di tanto in tanto, appena un attimo, per un'immagine pervia all'interpretazione, per un lampo di senso, per un effetto fonoritmico che restituisce una cosa conosciuta; ma poi Calogero cancella subito la mappa che pareva aver disegnato e devia il suo dire verso un'altra linea, verso un'altra luce. Riporto i primi versi della poesia "L'afosa luna" [Calogero L. 1986, 137].

L'afosa luna non sai più che sia, quali
 Remoti esseri s'allontanano dormenti, se in fermo
 Sonoro fumo, fuoco e sonno sono della terra
 Intorno a l'aria o nel suo remoto centro.
 La marea è bassa entro cui mi raccolgo,
 Mi raccolgo anch'io. Raggi vedi, nostalgia un'ala immersa
 Nella solitudine dell'immenso [...]

Costa fatica leggere questa poesia spezzata, e non si è mai del tutto certi che questo inarrestabile flusso di parole abbia un senso. Sinisgalli, che è benevolo con Calogero, coglie la portata visionaria di questo tentativo di poetare, e invita il lettore a cercare in questi versi sempre le ragioni seconde, a non rifiutare

l'incontro anche quando è difficile, e a cercare sempre significati in quello che, a prima vista, appare come un groviglio insensato.

È un groviglio qualche volta insensato, come un arbusto che geme al vento o il lampo incerto che riusciamo a trovare nel brulichio della memoria. Una poesia dentro cui l'autore sembra sepolto, un folto intrigo da cui a tratti scaturisce un richiamo irresistibile. Non resta una storia, una figura, un oggetto, ma solo il fluire di una vena, l'incanto di una voce [Sinisgalli L. 1956, 75].

Calogero, dunque, non aiuta il suo lettore, non vuole e forse non sa farlo. Il suo linguaggio poetico disfa il reale: “le parole producono un effetto straniante, di dissolvenza del significato” [Verbaro C. 1988, 110]. I versi, alcuni formalmente molto belli, producono gemmazioni dissonanti; curvano in direzioni contraddittorie alla ricerca di una vertigine che non pertiene né alle cose del mondo reale, né a quelle della logica. È questa la parte più coerente del programma calogeroiano, il quale è convinto che “gli aspetti della poesia non appartengono mai al già pensato” [Calogero L. 1983]. È una poesia che “s’impadronisce della realtà” sostiene Caterina Verbaro [Verbaro C. 1988, 49], la trasla in un altro codice e così facendo “la manipola, l’annulla” [Ivi]; prova cioè a renderla cosa conosciuta, quando la sola cosa che si conosce è invece la poesia. Occorre allora appassionarsi per affrontare questi versi intricati, e spesso per il lettore è un continuo concedere e revocare la fiducia. Non è difficile cogliere le ragioni di chi, cimentandosi in questa lettura, a volte si sconcerta o semplicemente si annoia.

In linea di massima, i giudizi sull’opera di Calogero [Verbaro C. 1988, 211; Martino T. 2015], gran parte dei quali espressi dopo la sua morte, sono contrastanti quanto al valore e sono

spesso invece uniti dal denominatore di un'interpretazione pietosa: se ne afferma, a volte, l'assoluto pregio letterario [Virdia F. 1957], altre volte, al contrario, è negata la dignità di poesia [Fantino G. 1968]; i suoi versi sono considerati, indifferentemente, sia esito di un afflato mistico, sia di un disturbo psichiatrico [Marino G. 1962]; il corpus delle sue opere è stato visto, allo stesso tempo, come la ricerca ininterrotta di una verità, un'agnizione propria di momenti di mitica chiaroveggenza [Accattatis A. 1961], o come malato delirio di cui è stato sottolineate a volte le ascendenze letterarie, a volte l'unicità assoluta.

Noi sicuramente abbiamo contezza della sua postura rispetto al mondo della letteratura che non lo ha riconosciuto. Le sue lettere sono sommesse, è vero, ma lo spirito è orgoglioso. Come spiega Bourdieu, la legittimità letteraria, il processo che prevede il riconoscimento di un valore estetico, avviene sempre all'interno di un campo, e sono le intersezioni tra campo letterario, campo sociale e campo del potere che determinano ciò che è "buono da pensare" come poesia [Bourdieu P., 2005, 374]. Calogero vive in uno spazio chiaroscurale, tra il rimosso e il rimorso, e pertanto la sua costitutiva inadeguatezza a vivere finisce per diventare, come detto, il principio d'interpretazione della sua opera. Meno attenzione è stata data, invece, ai brani sparsi nelle sue lettere e nei suoi appunti che, composti insieme, risultano essere un manifesto artistico in cui si afferma una specifica teoria della sua poetica.

Allontanandoci un momento dalla critica letteraria, per quello che riguarda l'interesse specifico dell'antropologo, bisogna constatare che la prospettiva da cui Calogero guarda va dal dentro verso il dentro. La sua poesia appare, infatti, disancorata dal mondo reale e non restituisce che lacerti sparsi di vita

sociale: risulta, pertanto, difficile rinvenire elementi che richi amino una memoria collettiva, e inesistente è la portata documentaria. Tali scritti risultano, dunque, complicati da maneggiare per un antropologo, ma forse proprio per questo utili per riflettere sul rapporto tra antropologia e poesia.

3. La luce della poesia

Antropologi romanzieri, antropologi poeti

L'antropologia mantiene con la poesia un rapporto che non è intuitivo, che deve essere ogni volta ragionato e che riposa su logiche totalmente distinte da quelle che, su un altro versante, regolano i suoi rapporti con la letteratura. Gli antropologi della letteratura frequentano infatti un "campo" ormai consolidato, riflettono sulle diverse logiche della produzione testuale, sulla narrazione e sulla narrativizzazione del reale, e lo fanno con più forza da quando Geertz ha orientato l'attenzione sulla dimensione poetica [Geertz C. 1987, 58] della scrittura. Nel tempo è diventato un sapere normale considerare l'etnografia, anche se sorvegliata nel metodo, come un modo di mettere in forma il reale, oltre che di riportarlo. Sia gli antropologi che i romanzieri "scrivono" e, pur collocandosi senz'altro su piani conoscitivi diversi, sono presi in un "continuum discorsivo" [Dei F. 1993, 70]. È per questa consapevolezza che, negli ultimi anni, i processi conoscitivi dell'antropologia culturale hanno normalmente iniziato a prevedere, se non la decostruzione, almeno la riflessione sistematica sulla natura della scrittura, sull'uso compositivo di grammatiche che sono intrinsecamente culturali e sulla postura di chi scrive.

Vincent Debaene [Debaene V. 2010] ha ricostruito l'attività parallela di molti antropologi che durante le ricerche sul campo

– si riferisce in particolare al periodo che va dal 1930 al 1950 – hanno prodotto resoconti etnografici e, al contempo, si sono dedicati alla stesura di romanzi, forse per compendiare o forse per compensare l’anodinità della scrittura scientifica e la prescrittività del metodo. Alberto Sobrero [Sobrero A. 2015, 25] ritiene che questa pulsione alla letteratura possa essere vista come una specie di malattia professionale degli antropologi, i quali, su ogni nuova frontiera, articolano un nuovo modo di guardare che spesso è anche un nuovo modo di guardare sé stessi.

Anche se con notevoli somiglianze di famiglia, appare diversa la vicenda degli antropologi che scrivono poesia [Broccolini A. 2006,] anziché romanzi. Intanto l’antropologia della poesia è un settore della disciplina poco stabile e poco riconducibile a un paradigma, trattandosi di un camminamento costruito su un terreno strutturalmente malfermo e con pochissimi segni d’orientamento. Anche gli antropologi della letteratura navigano in un mare magno, ma hanno convenzionalmente stabilito dei *τòποι*, degli spazi di argomentazione, che consentono loro di convergere su alcune tematiche: tra queste, solo per esempio, l’omologia tra le etnografie classiche e il romanzo realista [Dei F. 2000], l’utilizzo dei tropi secondo cultura, e l’analisi del potenziale reificante della scrittura. Più dinamiche e più incerte appaiono invece le mappe concettuali degli antropologi della poesia, l’inquietudine dei cui metodi di ricerca è legata, almeno in una certa misura, alla natura inquieta del fenomeno che affrontano.

Alessandra Broccolini [Broccolini A. 2007, 69] nota come il numero di antropologi che scrivono poesie è, forse non casualmente, più alto rispetto agli studiosi/poeti di altre discipline. Alcune figure classiche della storia dell’antropologia,

ad esempio Ruth Benedict⁶, Edward Sapir, Margareth Mead e Robert Redfield, hanno composto poesie, che, tuttavia, non ritenevano legate alla loro attività scientifica. La successiva generazione di antropologi ha invece iniziato a riflettere sulla possibilità di sperimentare la scrittura poetica anche per restituire una parte del *fieldwork*. Gli studiosi riuniti intorno alla rivista *Alcheringa/Ethnopoetics*, uscita regolarmente tra il 1970 e il 1980, si proponevano, nell'ottica dell'*urgent anthropology*, di riflettere sulla valenza culturale dei testi poetici e in particolare sulle costitutive capacità di tradurre e mediare senso. L'idea di Dennis Tedlock e di Jerome Rothenberg era di far incontrare poesie, anche orali, di culture diverse, di riflettere sulle possibili traduzioni, di compararle e di favorire la discussione tra linguisti, poeti ed etnologi [Del Barone P. 2006]. Nel 1975 Stanley Diamond, antropologo di formazione marxista, fonda la rivista *Dialectical Anthropology* e organizza una serie di *reading* di antropologi-poeti⁷ la cui dimensione performativa, per essere meglio compresa dovrà essere idealmente collocata nella temperie culturale dei *Cultural Studies* e, di lì a poco, della *Postmodern turn*. In questi incontri si inizia a pensare alla poesia in quanto “mezzo conoscitivo che permette di avvicinarsi alle differenze culturali attraverso il processo della trascrizione / traduzione del discorso dell'altro”

⁶ Edward Sapir nel marzo del 1926 scrive a Ruth Benedict in una lettera: ““It is no secret between us that I look upon your poems as infinitely more important than anything, no matter how brilliant, you are fated to contribute to anthropology”, corrispondenza pubblicata da Margareth Mead [in Benedict R. 1959, 182].

⁷ Partecipano a questi incontri di lettura e di studio antropologi come Paul Friedrich, Nathaniel Tarn, Jerome Rothenberg, Dell Hymes, Dennis Tedlock. I materiali di questo reading furono pubblicati in famoso numero monografico di *Dialectical Anthropology* del 1986.

[Tedlock D. 1990, 158]. In un articolo uscito nel 1986, per inciso l'anno di pubblicazione di *Writing Culture*, Dell Hymes riflette sulla pratica dell'etnografia ripercorrendo alcuni nodi problematici sottesi al dibattito che al tempo stava scuotendo l'antropologia, soffermandosi, in particolare, sulle dinamiche dell'osservazione e sull'adeguatezza delle strategie narrative. Hymes sostiene che la prosa etnografica presenta limiti che sono intrinseci e invalicabili, quale che sia il livello di sorveglianza critica della propria scrittura. Di contro, l'antropologo statunitense ritiene che la poesia sia meno disponibile a farsi imporre limiti da un metodo, più duttile nell'approccio al mondo e con una capacità esplicativa potenzialmente senza limiti, essendo convinto che la forza del verso, a volte anche di uno solo, possa sorprendere la vita reale e restituire il senso più nascosto di una rappresentazione:

Can we say when what is to be conveyed will seem to require resources in language that move the writing closer to poetry? And what will count as such movement? The limit may be the invention of memorable lines. The invention of memorable lines, I think, is quite important. The most that many poems themselves may have to offer may be one or more memorable lines. On the other hand, the invention of such lines may be what enables a particular observation or insight to become a part of general understanding [Hymes D. 1986, C. 1988, 408].

Il brano spiega come all'interno di un'etnografia la poesia, il verso memorabile, possa avere una funzione epifanica. Evoca una fiducia, un'empatia, tra chi scrive e chi legge, senza però dare informazioni esplicite sul patto che tra questi viene stretto. La poesia appare quindi un *plus*, una luce che può rischiarare sia la narrazione che il senso della narrazione di un etnografo. Tyler

parlerà addirittura di una “svolta poetica” dell'antropologia, non ritenendo “che dovremmo diventare tutti poeti, ma che dovremmo ripensare le possibilità dell'integrazione figurativa e della ricerca di nuovi mezzi discorsivi, volti più all'onestà che alla verità” [cit. in Dei F. 1993, 85].

L'armonica incoerenza

In questa sede ovviamente non è in discussione il concetto polisemico di poesia ma, in un'ottica molto più limitata – è il caso di ribadirlo –, se ne affrontano solo alcuni aspetti specifici che pochi antropologi hanno posto in questione. Per definire meglio il campo si riporta una considerazione di Antonio Prete, critico letterario, che parla dell’“incoerenza armonica” che presiede alla poesia:

il disordine che la poesia introduce nell'ordine del senso, e l'ordine che istituisce nel disordine del discorso naturale, le assegnano il regno della differenza e della dissonanza [Prete A. 1986, 122-124].

La poesia *differisce* lo sguardo, lo decentra. La realtà sorpresa in un verso – è questa l'idea degli etnopoeti – può rivelare un aspetto altrimenti nascosto; la sua funzione carnevalizzante, la forza che ha nello scomporre e nel ricomporre ordini, nel consentire, a volte, di vedere il mondo da punti di vista insospettati, produce conoscenza.

Che la parola poetica possa rivelare i significati nascosti delle cose è “buono da pensare”, ma i modi di ricondurre ciò che è intuizione, ispirazione, *duende*, a metodo e a pratica di lavoro, a insegnamento, appare poco argomentabile. L'etnografia in quanto ποιησις è, come già detto, problema chiave dell'antropologia; l'idea invece di un'etnografia come poesia

rende estrema la componente riflessiva del processo conoscitivo e probabilmente lo mette a rischio.

La questione cruciale riguarda l'intenzionalità dell'autore: è l'atto deliberato del poeta antropologo che rischiera l'etnografia o è la poesia in quanto tale? È la più radicale rarefazione postmoderna del metodo scientifico, o invece è solo l'esigenza, senza tempo, del *detournement* che la parola poetica produce? Dell Hymes ha scritto che "la poesia è la continuazione dell'antropologia con altri mezzi" [Hymes D. 1986, 408], è la possibilità di aggiungere il "di più" di cui la prosa è incapace; tuttavia la suggestione della frase non dirime la questione dell'autorialità e in questo dibattito resta difficile capire se è la poesia specifica dell'antropologo che schiude mondi etnografici, o è l'"in sé" della poesia. Forse l'interrogativo non appare rilevante, perché una consolidata prassi scientifica vuole che la portata euristica del testo poetico sia legata ogni volta alla definizione e alla dichiarazione di uno specifico approccio critico [Scafoglio D. 2006, 14, 15]; oltre a ciò, è da considerare che non è la Poesia che ci interessa in quanto scienziati sociali, ma le poesie scritte e iscritte in un tempo e in un luogo. Tuttavia la storia, in alcuni casi appassionata, tra antropologia e poesia, invita talvolta a interrogarsi anche sulla natura generale di questo rapporto.

La questione è ampia e solo una parte pertiene al merito di quest'articolo, che s'interroga unicamente sui modi possibili di un approccio antropologico alle poesie di Calogero, al suo verso dislocato e dislocante, al modo, tutto personale, di cercare un ordine nel disordine strutturale della sua vita. Alcune riflessioni di James Redfield, figlio dell'antropologo Robert, nella sua introduzione alle poesie di Paul Friedrich nel citato numero di *Dialectical Anthropology*, ci aiutano a delimitare la portata della

questione e indicano un percorso che ci consente di tornare a Calogero:

La poesia non è proprio un modo di sapere, ma piuttosto un modo di fare qualcosa di ciò che si sa. Se il poeta sembra sapere tutto, questo è perché non ha alcuna responsabilità di dirci ciò che non sa. Poiché la sua poesia è costruita intorno alla sua conoscenza, la sua conoscenza è in linea di principio adeguata alla poesia che sta cercando di scrivere. In ogni caso noi lo leggiamo non per imparare ciò che sa, ma per sentire cosa ne fa [Redfield J. 1986, 351].

Nonostante tutto, Calogero è il meno antropologo dei poeti. È totalmente refrattario al “giro lungo” e la sua “osservazione partecipante” – che coincide *tout court* con la sua partecipazione al mondo – risulta essere una mera introspezione. Le cose appaiono solo in quanto effetto del suo lavoro interiore, come mitemi che si ricompongono (a volte da soli?) per costruire senso. L’assenza di realismo, da un lato sembra pregiudicare la portata documentaria della sua opera, dall’altro richiama le considerazioni demartiniane sul “concetto di realtà” [de Martino E. 1997, 9,10]. Analizzando l’opera nel suo complesso e le condizioni della sua creazione, è forse nei versi criptici che si può cercare la restituzione della forma del “reale” del poeta, e riflettere in particolare su ciò che Calogero fa del mondo che lo abita e del proprio dolore (altrimenti sembra che Calogero è agito da qualcosa, invece è lui che agisce). In questo senso, si prova ad analizzare la poesia come una tecnica della presenza.

4. Paesaggio franoso

“U medico Zinu”

Negli ultimi anni della sua vita nella casa di Melicuccà il lavoro di scrittura di Calogero, a volte indicato *in loco* col diminutivo *Zinu* (da Lorenzino), è interrotto soltanto da brevi passeggiate nell'orto o lungo le strade del paese. Viene considerato un medico mezzo matto e misantropo, vestito perennemente con un cappotto nero e i pantaloni senza bottoni, spesso assillato dalle pulci [Martino T. 2015, 116] e fissato con la poesia. È “estraneo in sé” rispetto a quel luogo che si configura come il suo unico, possibile, posto nel mondo. Nei paesi del Sud, come la Melicuccà del tempo, i segni della stranezza dei suoi abitanti vengono mappati in modo dinamico, e se ne fa un racconto che può essere, al contempo, stigmatizzante e inclusivo, biasimo e protezione”. Da alcune testimonianze, si evince l'interazione intrinseca, l'intimità culturale – nell'accezione di Hertzfeld – tra il paese e il poeta mattoide, che è incluso nella vita sociale sotto una specifica forma dell'esclusione. Il mondo di Calogero, tranne che per alcuni periodi di cui abbiamo detto, coincide, infatti, integralmente con Melicuccà [Teti V. 2010, 257], eppure risulta difficile individuare nella scrittura ininterrotta del poeta immagini che restituiscano la geografia del paesaggio e la geografia dei rapporti umani; che possano evocare un modello culturale condiviso, o che almeno alludano all'esperienza di una vita realmente vissuta da un qualche individuo in quell'angolo di mondo. È lecito tuttavia chiedersi, per quanto detto finora sulla potenziale capacità epifanica della poesia, se anche versi così criptici riescano a restituire informazioni che abbiano, adeguatamente interpretate, un portato documentario.

Vito Teti, in un lavoro condotto con grande acribia [Teti V. 2010, 257-276], individua sparsi nel corpus dell'opera del poeta i segni di una mappa che sembrano sovrascrivere il suo mondo interiore. L'operazione di Teti è sperimentale perché le mappe di Calogero sono mute, non hanno punti cardinali né scala, e solo un lavoro di ricerca fine consente di individuare nella sua scrittura magmatica aspetti realistici del mondo che abita. Ricorre, ad esempio, una casa avita, che "ha le finestre sul mare" da cui si vedono il sole e un lungo caseggiato; la visione è macchiata dalla memoria di un rimpianto (in Calogero, ha la forma astrusa di un "bargiglio che volita"), al netto del quale quel luogo, dice il poeta, "si potrebbe dire sinceramente la dimora di Dio":

La mia casa ha le finestre sul mare
da dove si vedono
continui passaggi di sole
un lungo bianco caseggiato

se non fosse per alcuni
tristi severi bargigli – che io vedo volitare ad istanti
di cui porto alto rimpianto nel cuore
si potrebbe dire sinceramente
la dimora di Dio [cit. in Teti V. 2010, 261].

È una delle poche liriche in cui Calogero evoca organicamente un ricordo, una figura definita e un contenuto emotivo, senza sviare il verso, senza curvare in direzione di un'altra immagine a contrasto o verso un suono che decentri la lettura. Queste strofe,

e poche altre, sembrano sottrarsi al lavoro calogeriano di decontaminazione dal senso comune, anche se la portata documentaria appare comunque ridotta. In altri casi, quando vengono evocati, il paese, le rocce, la pietra, i boschi di frassino e tutti gli altri riferimenti fisici, appaiono sempre tessere isolate di un mosaico onirico, strumenti tramite i quali Calogero prova l'ispezione di un mondo sotterraneo che non può e non deve assomigliare a quello angusto che abita nel suo quotidiano. Teti sostiene che anche nella trasfigurazione simbolica sia possibile intravedere un "senso del luogo" che richiama l'appartenenza reale a un contesto. La descrizione è dunque spettro ma è anche mondo, è memoria⁸, è un tentativo di ancorarsi con le parole a un presente multiforme, e non è un caso che l'aspetto più ricorsivo e più stabile dell'intera rappresentazione del mondo calogeriano siano, per paradosso, le nuvole [Teti V. 2010, passim].

E le nuvole erano una
comitiva
di popoli fuggitivi

⁸ "È un errore pensare che la poesia si limita alle parole. Essa presuppone, come tutte le altre cose di questo mondo, una realtà anteriore in mezzo alla quale le parole si formano conservandone del resto un residuo il quale essa serve a fermare le parole l'una contro l'altra è nel medesimo tempo quanto di più reale e duraturo esiste nella poesia e di cui essa è, quanto sia pure scarso, un messaggio. Le parole attraverso cui si forma il linguaggio di una determinata poesia appartengono al patrimonio di una memoria puramente intellettuale – mentre la realtà entro cui per così dire navigano e sono immense le parole appartiene ad una regione più profonda della sostanza propriamente spirituale e di cui, sollecitata da occasioni esterne, rappresenta come uno dei tanti possibili ricordi di questa". [Quaderno contrassegnato: CD 1 b. 1 q.7, conservato nell'"Archivio Calogero", Università della Calabria].

su la tristezza del mondo,

una parola alta sognante [Calogero L. 2010, 89].

Anche Antonio Piromalli ritiene che della poesia di Calogero non debbano essere trascurate le immagini che rimandano alla realtà del suo angolo di mondo. Il critico individua e giustappone cose e persone dell'ambiente del poeta trasposte nelle sue liriche. È un catalogo ideale, che tiene insieme oggetti umili, "dall'arcolaio alla cresta del gallo, alle valli, ai sentieri, ai vasi di fiore", in cui "hanno posto ragazze, tagliaboschi, animali [...]", e che insieme, idealmente, ricompongono un paesaggio che "ricorre con le sue linee precise o deformate, a seconda degli stati d'animo, paesano, marittimo, montano" [Piromalli A. 1965, 63]. Si tratta di descrizioni minute, di spaccati, che nel giusto contesto e alla luce delle condizioni emotive in cui sono state vergate, potrebbero forse contribuire ad aggiungere il "di più" sapienziale della poesia nell'analisi di un contesto culturale.

Il paesaggio è un lavoro

Queste considerazioni sono però aspecifiche e sono valide per la poesia in sé più che per la poesia di Calogero. Questo poeta non racconta, non stringe patti con il lettore, non informa. A comporre in un disegno coerente, *ex post*, gli elementi ridondanti dei suoi versi astratti si corre il rischio di restituire il mondo dell'interprete più che quello dell'interpretato. I simboli sono naturali, dice Mary Douglas, e le forme dei significanti sono attinte dal mondo reale, ma è l'analisi del conferimento di significato, della postura del poeta rispetto a ciò che scrive, a rendere eloquente un'opera, a fornire i materiali buoni per leggere il contesto.

La realtà per Calogero è una moneta falsa, è un mondo minore, in cui vive il medico disadattato che è; viverla comporta un lavoro continuo di sottrazione di energia, di senso, di vita, che devono essere invece riversate nel mondo trasfigurato del poeta. Come dice Caterina Verbaro, il suo Sud “non è che un’ulteriore metafora d’irrealtà: è la desistenza, il fabulistico, l’onirico [...] lo spazio in cui si ambienta la poesia di Calogero è [...] metaforico, è uno spazio di dirupi e di smarrimento del tempo e della logica” [Verbaro C. 1988, 149]. Le figure che il poeta evoca nei suoi scritti sono rapite dal mondo in cui Calogero non è riconosciuto e sono trasportate in una geografia fantastica in cui le cose hanno il senso di un colore, di un movimento, di un suono. In condizioni di quasi indigenza, tra un caffè più nero dell’inchiostro e i mix di psicofarmaci, Calogero cerca di fermare sul foglio il momento in cui si genera il pensiero poetico, l’ingranaggio dell’immaginazione; a tratti distilla poesia, forse anche casualmente; tante altre volte appare invece la versione colta del matto che insegue la sua impresa utopica, che chi ha abitato in un paese del Sud conosce bene. Ma a volte è arte autentica: la poesia della casa citata prima ha una tecnica compositiva che richiama Mirò, le poche linee bianche evocano un filare di case e al centro della rappresentazione vola leggero “un bargiglio”, che è quell’appendice carnosa che pende sotto il becco dei galli, che è la figura del rimpianto che inquina la visione.

Così, forse, vede il mondo Calogero quando attraversa le strade del paese nel suo cappotto consunto, quando avverte i cenni d’intesa e di scherno alle sue spalle, quando i ragazzini lo inseguono facendogli il verso

Un paese addormentato
ride lontano lontano
e implora per le mie disgrazie
il sogno che imploro e sogno
la verità lieve e silenziosa
delle prime grazie

[Calogero L. 2010, 151, 152].

Quando chiude la porta di casa e si mette a scrivere, ogni ora, ogni giorno, ogni anno, essicca fin dove è possibile la sua giornata piena di debiti esistenziali e irrorà la sua “roba” poetica.

Piromalli ricostruisce, componendo tessere, il paesaggio nell’opera di Calogero. Il suo tentativo di inserire il poeta in una Calabria senza tempo e senza storia, in un destino, rievoca alcuni stereotipi e sembra poco fertile. Tuttavia il brano che segue offre un altro livello di lettura che è di particolare interesse:

Il paesaggio fin dai primi versi è quello marino della rupestre costa del Tirreno fronteggiata da scogli e vulcani, costa su cui incombono rocce granitiche nell’arco solenne tra Scilla e Bagnara, immagine di cataclismi e di rovine apocalittiche che si perdono nei millenni: quella natura dà l’impressione di una pietrosa solitudine dell’uomo, della sua impotenza di fronte a forze misteriose e immense. Quel paesaggio è fuori del tempo e della storia, come lo sente Calogero; le giornate umane si misurano nella loro fragilità nebulosa e serena di fronte a una forza che dà l’idea dell’assoluto [Piromalli A. 1982, 8301].

Il paesaggio è “fuori dal tempo e dalla storia” perché così lo sente Calogero. Non gli interessa la dimensione collettiva [Libertini L. 2000, 302] e relazionale, bensì la forza straniante della natura calabrese. Seguendo un ragionamento di Merleau-Ponty si può pensare al paesaggio come a un intreccio tra l'osservatore e il mondo [Merleau-Ponty 2007]. Il corpo non è l'interfaccia tra il sé e l'altro da sé, ma è contemporaneamente soggetto e oggetto, entità che rileva ed entità rilevata, senso attribuito e senso esperito. Si volesse individuare un elemento dell'orografia del territorio, che diventa principio d'esperienza e d'interpretazione per Calogero, forse occorrerebbe pensare al fenomeno delle frane, che è strutturale in Aspromonte e che rinnova costantemente il paesaggio rendendolo surreale, quasi selenico. L'esperienza della frana, l'impossibilità del poeta di individuare retroterra stabili, di ancorarsi in un ordine dell'esistenza, apre all'idea di un'omologia tra la sua vita e la sua poesia che, dice Betocchi:

Appare priva di struttura portante, lirica o narrativa che sia, che ne impedisca la dispersione, preda di una sorta di meccanica deriva istintuale [Giovannuzzi S. 2010, 91].

Ma ovviamente si tratta solo di una suggestione. Se si eccettuano quei versi *tranchant*, che a volte catalizzano significati illuminanti, le liriche di Calogero, pubblicate in vita o postume, appaiono prive di un significato pubblico e di limitato valore documentario. Le singole poesie sono però, in realtà, parte di un insieme, di un unico lunghissimo testo che resta indivisibile anche quando è Calogero a fare selezione. Considerata nel suo insieme, dunque, l'opera consente di effettuare ulteriori riflessioni su alcuni aspetti del rapporto tra antropologia e poesia.

5. Una tecnica della presenza

Senza struttura portante

“Dire” tramite la poesia l’indicibile della propria esistenza è, demartinianamente, una tecnica della presenza [de Martino E. 1995, 47-74]. La totale dedizione di Calogero alla scrittura, l’intensità di questa dedizione e la sua costanza, l’applicazione continua alla compilazione di quei quaderni che non possono non stupire chi li tiene in mano per la prima volta, consentono di mettere in questione una componente rituale di questa scrittura che prevede una regola e che ordina una vita altrimenti sgrammaticata [Librandi F. 2010, 179-188]. Più che di rito – che è un concetto polisemico – che prevede almeno una dimensione collettiva, una condivisione di significati pubblici, e una formalizzazione più o meno ancorata a una tradizione – qui ci si limita a parlare di “aspetti rituali” del comportamento di Calogero. Un rito privato è in sé un’aporia, ma la categoria può essere comunque utilizzata per esaminare quella parte della vita che un singolo, in alcuni momenti della propria storia, scandisce e gestisce secondo una regola, che ambienta in uno spazio risignificato che diventa teatro, in cui ripetizione e creazione sono tenuti insieme da una logica performativa. La vita, in definitiva, viene messa in forma, viene destorificata e protetta.

Calogero, s’è detto, ribadisce ciclicamente, a volte anche in modo melodrammatico, la sua inattitudine alla vita (“Ho già 50 anni e non sono riuscito a vivere [...] quasi un solo giorno di pace”⁹), e ha contezza che i mondi, all’interno dei quali avrebbe potuto trovare regola e *telos*, si sono man mano disarticolati. Ciò vale, come già ricordato, per i legami familiari che si sono

⁹ Quaderno 001-002, 5 v., conservato nell’Archivio Calogero dell’Università della Calabria.

complicati e rarefatti nel tempo, per la fallimentare esperienza del suo unico fidanzamento (“anche il rapporto amoroso, fra uomo e donna non so considerarlo altrimenti che come un rapporto puramente angelico”) [Tedeschi G. 1962, XXXV], per la sua esperienza di medico, ma vale anche per il suo rapporto con la religione che è stato importante e che ha avuto fortune alterne. Nell’adolescenza il giovane Lorenzo, sotto la guida di sua madre, aveva compiuto il rito dei “nove venerdì del Sacro Cuore di Gesù”, pratica della pietà popolare che prevede l’accostamento ai sacramenti ogni primo venerdì del mese per nove settimane consecutive. A ottemperare a questo obbligo rituale, secondo la tradizione, si riceveva la promessa di non morire se non in grazia di Dio [Martino T. 2015, 57, 58]. La ricerca di un ordine sembra orientare il suo tormentato rapporto con la religione: fu un credente convinto nella prima parte della sua vita (“La legge di Dio/è penetrata nella mia profonda/mia intima carne/come acciaio rovente” [Calogero L. 1935, 111]), e tuttavia in alcune lettere alluderà ai suoi disagi giovanili, ad alcuni “scrupoli religiosi” che “cambiarono fisionomia e diventarono vere fobie [nelle quali] per poco il mio essere non affogava” [Giovannuzzi S. 2010, 92]. In alcune lettere proverà a spiegare esplicitamente il rapporto tra la sua poesia e la fede (“mi proponevo [...] per calmare i miei scrupoli, di porre come materia delle mie poesie solo argomenti tratti dalla religione” [Giovannuzzi S. 2010, 98 n. 6]), che appare spesso improntata a una dimensione magica. Nel tempo cederà anche questo archetipo della sua esistenza e si allontanerà dalla religione – si confesserà tuttavia poco prima di morire –. La scrittura diventa l’unico modo di confrontarsi con l’assoluto.

Zinu vede scomparire in sequenza i mondi all’interno dei quali cercava elementi di coerenza. Se la fine di “un mondo”, dice in

un celebre passo de Martino, appartiene all'ordine della storia culturale umana, la fine "del mondo", dell'ultimo mondo del valore in cui siamo vivi, costituisce il rischio radicale [de Martino E. 2002, 630]. Calogero non è un eroe romantico e non cerca mai la perdizione, eppure l'esperienza del perdersi forse resta la più costitutiva della sua vita. Secondo Geertz, di fronte all'impossibilità di capire, di fronte al dolore inaccettabile, di fronte alla mancanza di senso, possiamo quasi sempre riscontrare la presenza di un comportamento simbolico [Geertz C. 1987, 154]. In questo senso si può forse pensare la dimensione rituale della scrittura di Calogero come a un tentativo di arginare la franosità della vita e proteggere la propria presenza.

Forma di vita

Il teatro del rito. Intanto c'è un teatro del rito, uno spazio risignificato che lega tutti gli appuntamenti quotidiani con la scrittura e li compone in un unico lunghissimo atto. Giuseppe Tedeschi descrive così questo spazio:

Voleva stare lì, in quelle stanze fredde e nude, su un piccolo letto, da eremita o da collegiale, a uno stretto tavolo carico di cicche e di fronte a un ritratto sconvolgente di un'antenata ricavato da una maschera mortuaria [Tedeschi G. 1962, XXXVII].

Le testimonianze descrivono la dimora di Calogero come uno spazio dell'altrove, come un antro impraticabile di cui nessuno varca la soglia, nemmeno quando l'uomo chiede aiuto dopo un corto circuito al suo impianto elettrico. Le poche testimonianze raccontano di una cucina inadoperata, di un caffè "nero e denso da far venire la neurosi" [Martino T. 2015, 122], della sporcizia,

delle pulci. La consapevolezza della sua condizione è in una strofa insolitamente esplicita:

Io debbo vivere solitario
perché non so avvicinarmi agli uomini
non so vincere l'ostacolo che mi separa da essi.
E così si chiudono i miei rapidi giorni

In questo luogo Calogero scrive, senza fermarsi, gran parte della sua sterminata produzione. I volumi di poesia di Hölderlin, di Novalis, di Von Kleist, dei simbolisti francesi, in questo antro pulcioso di Melicuccà, trascendono l'orizzonte angusto dello spazio della sua stanza e sono forse per il poeta un argine contro il terrore del nulla.

La dimensione performativa. L'atto dello scrivere, che è ripetizione della ripetizione, rispetto all'esistenza, ha per Calogero una funzione strutturante. Il poeta ha sospeso l'ordine normale della vita e, soprattutto nei suoi ultimissimi anni, ha accettato di essere ciò che era diventato. Vive ora uno stato di perenne marginalità, di crisi strutturale, estraniato e senza riferimenti sociali. Nelle teorie turneriane che riguardano il rito, queste caratteristiche sono proprie della fase liminale, quella che prevede la destrutturazione di ciò che è conosciuto, la sua messa in questione, e che prelude a un nuovo ordine. Si tratta della fase del rito maggiormente creativa [Turner V. 1986, 81]. Scomposto uno stato precedente del mondo nei suoi fattori costitutivi, è possibile misurarsi con la condizione del "se fossi", col tempo congiuntivo del rito che consente di immaginarsi in un'altra dimensione. Su questo margine disordinato, a Calogero è dato di provare a trascendere il poco valore residuo di una vita sbagliata

e scommettere ancora, stavolta tutto ciò che gli resta, sulla propria dimensione di poeta. Dice Calogero:

Ritmo e pensiero [...] seguivano una misura fisica: la diversa lunghezza dei versi; si compenetravano in un'unica onda che si svolgeva per trapassi così insensibili che ne era impossibile il ricordo da svegli [Rosselli A. 1983, 69].

Abbiamo accennato alla necessità di Calogero di “validare” la sua ispirazione poetica presentandola come un flusso che lo attraversa, anche al di là della sua volontà. Queste parole richiamano però anche la logica surrealista degli automatismi rituali, della ripetizione del gesto, un sapere del corpo attraverso il quale passa la partecipazione a un mondo. Richiamano, ancora, le parole di Montale che affermava: “Calogero non scriveva la sua poesia, la viveva in modo del tutto fisico”.

La casa è senza regole, tranne quella della scrittura. Ricondurre l'intero mondo al corsivo delle sue pagine produce un testo in cui – riprendo anche se impropriamente – una riflessione di Agamben:

scrittura e vita, essere e vivere, diventano propriamente indiscernibili nella forma di una liturgizzazione integrale della vita e di una vivificazione altrettanto integrale della liturgia [Agamben G. 2015, 105].

Nell'ultima parte della sua vita Calogero riesce, forse per la prima volta, a rendere la vita integralmente scrittura, a ricondurla ad uno spazio dell'esistenza che controlla, che gestisce, che crea.

L'efficacia simbolica. La scrittura continua, se se ne postula una valenza rituale, è il modo di Calogero di far coincidere e ordinare due spazi costantemente pericolanti: quello interiore e

quello esteriore. Scrivere significa affidarsi a un discorso protetto, che include ed elide anche la vita che il poeta non è riuscito a vivere. Il rito è demiurgico, “fa” l’esistenza, la costruisce in forma e la orienta; destorifica quei brani della biografia che sono privi di senso e li introduce in un’altra storia, in un’altra narrazione, in un ordine protetto. In questa lettura, di matrice demartiniana, l’atto dello scrivere può essere letto come la strada dell’anastrofe possibile della sempre incombente catastrofe. Ciò che si scrive è allora meno importante dell’“impresa” dello scrivere:

[...] il contenuto non ha nessun valore per la poesia – tale sempre da non danneggiarne

l’incanto quanto più quel contenuto [...] – tende sempre più a non significare nulla [Rovito S. 2010, 2011, 53] –

Ciò che conta è articolare la forma, è mettere in asse immagini legate da vincoli che vede lui solo, e consentire alla poca vita residua di scorrere.

Una parte del rito è *fictio*, è comportamento inautentico in grado però di mediare l’esperienza vera, e in particolare il dolore vero della vita. Calogero ne è cosciente e sa interpretare il senso di questo inestinguibile bisogno di scrivere che resta l’unico elemento costante della sua vita:

La poesia è un surrogato della vita, niente altro che un surrogato che sparisce con le sue ali leggere. Quando non sappiamo fare altro, perché ci sentiamo oppressi da tanti fati avversi, allora non facciamo che intonare i nostri pianti su questi perduti fogli [...]. Beato chi ha trovato per tempo il suo centro di vita e che veramente si trova al centro di essa! Non proverà un desiderio spasmodico di poesia, di questo

surrogato di felicità, ma quanto labile [Piromalli A. 2004, 33].

La posta in gioco ora non è più l'alloro del poeta, non è il riconoscimento sociale, ma la questione del senso. Ciò che conta in questo finale di partita è cercare di capire se aveva ragione sul punto che lo distingueva dai critici, dai poeti che diversamente da lui avevano avuto fortuna, dai suoi amici:

Solo chi considerasse l'espressività come la sola forza dell'universo e vivesse in essa negandosi a tutte le altre forme della natura e della vita, potrebbe avere un significato del tutto pieno e completo, dell'espressività come forma di vita, rispetto, anche, a tutte le altre possibili forme. Ma questo implicherebbe che si vivesse in una regione del tutto assoluta, mentre si sa che la vita e, meglio, tutte le forme di vita, accadono e si succedono nel relativo [Calogero L. 1983, 86].

In questa regione assoluta, soprattutto dopo i ricoveri a Villa Nuccia, Calogero ha provato a vivere i suoi ultimi anni.

Il mestiere di poeta

Capire quanto ciò sia stato scelta o necessità è un falso problema, perché il quesito richiama un'opposizione che la natura del rito non contempla. Ingiudicabile resta l'efficacia della destorificazione della sua vita per simboli protettivi: dai suoi versi e dai suoi appunti emerge la figura di un uomo costantemente esposto alla crisi, in condizioni materiali ed esistenziali misere, con scarse memorie, pochissimo presente e nessun futuro; si evince però anche la figura di un uomo che non ha mai smesso di riflettere sulla propria poetica, che, tra le pulci,

legge Hölderlin e Baudelaire, che scrive versi che costituiscono, secondo un'espressione di de Martino, la sua volontà di storia.

È difficile considerare la sua poesia, criptica e introflessa, come possibile archivio di dati antropologici [cfr. Poyatos F. 1988]. È improprio cercarvi vita intrascorsa, che possa contribuire alla conoscenza diretta di un contesto sociale: i versi di Calogero restano da programma intransitivi. L'opera complessiva si presta invece all'analisi dell'antropologo: le migliaia di pagine compulsivamente redatte a mano, i meccanismi dell'esclusione dal "campo" ufficiale dei poeti laureati, lo stigma sociale, il cammino verso l'essenzializzazione della vita – che è ridotta infine unicamente a scrittura –, parla del poeta e parla dei contesti in cui ha vissuto. Lo studio della postura che Calogero assume verso il mondo "che sa fare le cose", e segnatamente verso il mondo dell'arte, consente di interpretare i molteplici strati di senso dei mondi che ha vissuto.

Calogero di quello che sa fa poesia. Di tutti i dispositivi di protezione è l'unico che gestisce, sia quando è teoria della letteratura, sia quando è rito magico [Cardona 2019, 128-131]. La sua opera è prima di ogni cosa un'etnografia di sé stessa, è il racconto del mestiere di un poeta che ordina il mondo. Un mondo che però è situato in un tempo e in un angolo di mondo, e che quindi è sempre interessante per l'antropologo.

Bibliografia

1. AAVV. 1983, *Speciale Calogero*, in «La Provincia di Catanzaro», II., n. 4, luglio/agosto.
2. Accattatis A. 1961, *Una poesia che inizia e finisce con lui. Lorenzo Calogero*, in «Fiera letteraria», 8 ottobre.
3. Agamben G. 2015, *Altissima povertà*, Vicenza: Neri Pozza.
4. Benedict R. 1959, *An Anthropologist at Work*, Boston: Houghton Mifflin, 1959.
5. Betocchi C. 1936, *Lecture di poeti*, in «Il Frontespizio», VIII.
6. Bourdieu P. 2005, *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*, Milano: il Saggiatore.
7. Broccolini A. 2006, *Sugli antropologi che scrivono poesie*, in Scafoglio D. 2006 (ed), cit., pp. 69-87.
8. Calogero L. 1935, *Sedici poesie*, in AAVV, *Dieci poeti*, Milano: Centauro, pp. 111-123.
9. Calogero L. 1960-1961, *Dalla lettera a Giuseppe Tedeschi*, inedito, in Melicuccà., in Jacobbi R. 1982, cit., p. 8318.
10. Calogero L. 1962, *Opere poetiche*, a cura di Lerici R. e Tedeschi G., Milano: Lerici.
11. Calogero L. 1983, *Lettera a Sereni*, in «La provincia di Catanzaro», Speciale Calogero, II, (4), luglio-agosto.
12. Calogero L. 1986, *Poesie*, Soveria Mannelli: Rubettino.
13. Calogero L. 2010, *Parole nel tempo*, Roma: Donzelli.
14. Capelli L. 1967, *Cronache di poesia. Il caso Calogero*, in «Ragguaglio letterario», gennaio.
15. Cardona G. R. 2019, *Antropologia della scrittura*, Torino: UTET.
16. De Martino E. 1953-54, *Fenomenologia religiosa e storicismo assoluto*, in «Studi e Materiali di Storia delle religioni», XXIV-

XXV, pp. 1-25.

17. De Martino E. 1997, *Naturalismo e storicismo nell'etnologia*, Lecce: Argo.
18. De Martino E. 2002, *La fine del mondo*, Torino: Einaudi.
19. Debaene V. 2010, *L'adieu au voyage. L'ethnologie française entre science et littérature*, Paris: Gallimard.
20. Dei F. 1993, *Fatti, finzioni, testi: sul rapporto tra antropologia e letteratura*, in «Uomo e cultura», n. 41, pp. 58-101.
21. Dei F. 2000, *La libertà di inventare i fatti: antropologia, storia, letteratura*, in «Il gallo silvestre», 13, pp. 180-196.
22. Del Barone P. 2006, *Alcheringa tra etnopoetica e avanguardia*, in Scafoglio D. 2006 (ed), cit., pp. 64, 65.
23. Diamond S. 1986, *Preface*, in «Dialectical Anthropology», XI, n. 2/4, pp. 131-132.
24. Fantino G. 1968, *Appunti e saggi di critica letteraria*, Milano: Gastaldi.
25. Geertz C. 1987, *Interpretazione di culture*, Bologna: Il Mulino.
26. Giovannuzzi S. 2010, *Calogero, Betocchi e il «Frontespizio»*, in Teti V. 2010 (ed), cit., pp. 75-100.
27. Hymes D. 1986, *Anthropology and poetry*, «Dialectical Anthropology», XI, n. 2/4, pp. 407-410.
28. Jacobbi R. 1982, *Secondo tempo di Calogero*, in *Letteratura italiana. 900, Gli scrittori e la cultura letteraria nella società italiana*, IX, Milano: Marzorati, pp. 8317-8325.
29. Libertini L. 2000, *La nozione di paesaggio (landscape) in arte e in antropologia*, in «Lares», n. 66.
30. Librandi F. 2010, *Non sono riuscito a vivere*, in Teti, V. 2010 (ed), cit., pp. 179-188.
31. Librandi F. 2019, *L'inventario di un universo. Antropologia e*

- letteratura in Corrado Alvaro*, in «EtnoAntropologia», V. 6, n. 2, pp. 73-88.
32. Lombardi Satriani L.M. 2001, *La stanza degli specchi*, Roma: Meltemi.
33. Lombardi Satriani L.M. 2010, *Dell'universalità e dell'ancoraggio territoriale in Lorenzo Calogero*, in Teti, V. 2010 (ed), cit., pp. 39-44.
34. Lombardi Satriani L.M. 2010, *Linguaggi poetici e ascolto antropologico*, in Scafoglio D. 2006 (ed), cit., pp. 97-101.
35. Luzi M. 1983, *Per Calogero e chi lo ama*, in AAVV. *Speciale Calogero*, cit., p. 5.
36. Marino G. 1962, *Lorenzo Calogero Premio Villa San Giovanni*, in «Il Gazzettino del Jonio», 28 luglio.
37. Martino T. 2015, *Lorenzo Calogero e la critica*, Soveria Mannelli: Calabria Letteraria Editrice.
38. Martino, G. A. 2003, *Itinerario poetico di Lorenzo Calogero*, Vibo Valentia: Qualecultura.
39. Massenzio M. 1995, *I fondamenti di una teoria del sacro*, Lecce: Argo.
40. Merleau-Ponty M. 2007, *Il visibile e l'invisibile*, Milano: Bompiani.
41. Montale E. 1962, *Attesa per Calogero*, in «Corriere della Sera», 14 agosto.
42. Pessoa F. 2008, *Poemas completos de Alberto Caeiro*, São Paulo: Nobel.
43. Piromalli A. 1965, *La letteratura calabrese*, Cosenza: Pellegrini.
44. Piromalli A. 1982, *Lorenzo Calogero*, in AA.VV., *Letteratura italiana. 900. Gli scrittori e la cultura letteraria nella società italiana*, vol. IX, Milano: Marzorati, pp. 8317-8325.
45. Piromalli A. 2004, *I primordi della poesia di Lorenzo Calogero*, in

- Martino G. (a cura di) *Lorenzo Calogero poeta*, Atti della Giornata di studi (Melicuccà, 13 aprile 2002), Vibo Valentia: Qualecultura-Jaca Book, pp. 2-61.
46. Poyatos F. 1988, *Literary Antropology. A New Disciplinary Approach to People, Signs and Literature*, Amsterdam: Benjamins.
 47. Prete A. 1986, *Il demone dell'analogia*, Milano: Feltrinelli.
 48. Redfield J. 1986, *Paul Friedrich: Ethnographer as poets and poet as ethnographer*, in «Dialectical Anthropology», 11, pp. 351-354.
 49. Rosselli A. 1983, *L'ultima opera di Calogero*, in AAVV., *Speciale Calogero*, p. 69.
 50. Rovito S. 2010-2011, *Sulle prose inedite di Lorenzo Calogero. Elementi di estetica e di poetica nei quaderni degli anni 1950-1955*, Tesi di dottorato, ciclo XXIII, Università della Calabria, Scuola Dottorale Internazionale di Studi Umanistici, Facoltà di Lettere e Filosofia.
 51. Scafoglio D. 2006, *La coscienza altra. Antropologia e poesia*, Cava dei Tirreni: Marlin.
 52. Sinisgalli L. 1956, in «Il Corriere d'informazione», 24 febbraio, p. 75.
 53. Sinisgalli L. 1966, *Prefazione* a L. Calogero, *Come in dittici*, Siena, Maia.
 54. Sobrero A. 2015, *Il cristallo e la fiamma*, Roma: Carocci.
 55. Tedeschi G. 1962, *Prefazione*, in Calogero L., *Opere poetiche*, cit, pp. XI-XL.
 56. Tedeschi G. 1996, *Lorenzo Calogero*, Reggio Calabria: Paralelo 38.
 57. Tedeschi G. 2010, *Il mio incontro con Calogero e la nascita del "caso Calogero"*, in Teti V. (a cura di), cit., pp. 21-26.
 58. Tedlock D. 1990, *Days from a Dream Almanac*, Urbana: University of Illinois Press.

59. Teti V. 2010, *L'ombra assidua della poesia*, Rubettino: Soveria Mannelli.
60. Turner V. 1986, *Dal rito al teatro*, Bologna: Il Mulino.
61. Verbaro C. 1988, *Le sillabe arcane*, Firenze: Vallecchi.
62. Verbaro C. 2011, *I margini del sogno. La poesia di Lorenzo Calogero*, Pisa: ETS.
63. Virdia F. 1957, *Scoperto un poeta in Calabria*, in «La voce repubblicana», 20 luglio.

